

Los prólogos a *Azul...* (1890), de Rubén Darío: reflejos y dependencias

The prologues to Rubén Darío's Azul... (1890): reflections and dependencies

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Campus de Cartuja. Granada, 18071
garciaaga@ugr.es

RECIBIDO: 20 DE JUNIO DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 9 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Resumen: Los comentarios que Juan Valera dedicó a *Azul...* (1888) supusieron una suerte de canonización literaria para el joven Darío, que decidió incorporarlos a la segunda edición del libro, anteponiéndolos al originario prólogo de Eduardo de la Barra. Las dos célebres cartas de Valera terminarían desplazando el texto del prologoísta chileno, a resultas de un proceso de autopromoción en el que Darío fue situando *Azul...* como inicio del modernismo hispánico y origen de lo que él mismo llamó sus “bregas posteriores”. No obstante, un detenido análisis puede mostrar hasta qué punto Valera es deudor de muchas observaciones e ideas anticipadas por Eduardo de la Barra, quien por otra parte penetró mucho más que el novelista español en las relaciones de la poética dariana con la literatura francesa, y más en concreto con los parnasianos y decadentes. Exponemos los reflejos y dependencias, hasta el momento solo sugeridos por algunos críticos, entre los dos prólogos que acompañaron la edición guatemalteca de *Azul...* (1890).

Abstract: Juan Valera's commentaries to *Azul...* (1888) meant a kind of literary canonization for the young Darío, who decided to incorporate them into book's second edition, placing them before Eduardo de la Barra's original prologue. Valera's famous letters ended up replacing De la Barra's text, as a consequence of an autopromotion process in which Darío was placing *Azul...* as the beginning of Hispanic modernism and the origin of what himself called his “bregas posteriores”. Nevertheless, a detailed analysis of both texts can demonstrate to what extent Valera is debtor of Eduardo de la Barra's remarks and anticipated ideas. Besides, De la Barra penetrated much more than the Spanish novelist in the relationship between Darío's poetics and French literature, and more specifically with Parnassian and Decadent poets. We explain the reflections and dependencies between the two prologues that accompanied the *Azul...*'s Guatemalan edition (1890), up to now just suggested by some critics.

Palabras clave: Rubén Darío. *Azul...*. Prólogos. Juan Valera. Eduardo de la Barra.

Keywords: Rubén Darío. *Azul...*. Prologues. Juan Valera. Eduardo de la Barra.

Hasta hoy la abundante crítica rubendariana que se ha ocupado de *Azul...* apenas ha señalado los paralelismos existentes entre los dos prólogos que el poeta hizo figurar en la segunda edición de este libro, muy a menudo considerado, con perspectiva errónea, aunque amparada las más de las veces en los juicios auto-enaltecedores del propio Darío, como el inicio del modernismo. Tan solo Silva Castro indica que, si bien la fortuna de *Azul...* comenzó de verdad cuando Juan Valera le dedicó sus dos famosas *Cartas americanas* en octubre de 1888, “muchas de sus observaciones, y no las de menor peso crítico, están contenidas en el prólogo de Eduardo de la Barra” (Silva Castro 1956, 228). A su vez, Mejía Sánchez, sin entrar demasiado en esta cuestión, apunta que Valera se sirvió “en mucho” de las nada desdeñables páginas de Eduardo de la Barra para la redacción de sus cartas (en Loveluck 227).

Nuestro objetivo es ir más allá, y poner de relieve que hay entre los dos textos una serie de reflejos, incluso de dependencias, hasta el punto de que el primer prólogo a *Azul...*, el del chileno De la Barra, determina varios de los asuntos tratados en esas dos célebres cartas que Darío, consciente de la necesidad de autopromocionarse como renovador y del espaldarazo definitivo que le había dado Valera, quiso convertir también en prólogo de la edición guatemalteca de *Azul...* (1890); una edición que, como bien es sabido, ya era en cierto modo otro libro distinto al de 1888, puesto que ahora la “revolución” modernista no solo alcanzaba a la prosa sino también al verso (Ruiz Barrio-nuevo 50-54; Llopesa 123-29).

1. UN LIBRO PRIMIGENIO

Paradójicamente, la suerte de estos dos prólogos fue muy distinta, y ello desde que Darío decidió situar en la edición guatemalteca de *Azul...*, por razones de estrategia, el texto de Valera antes que el de Eduardo de la Barra. Ha sido Valera quien, a pesar de las reticencias que muestra en sus comentarios, ha quedado como el primer gran descubridor, a nivel hispánico, de un poeta llamado a hacer historia literaria por sí solo, a “desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de las letras hispanoamericanas” (en Darío 2010, 106), según leemos en la primera de esas cartas. Pero ya la intuición, no menos certera, de E. de la Barra lo había llevado a decir, tras mostrar igualmente sus reservas, que el autor de este pequeño libro (“folleto” lo llama Valera) era un gran poeta, destinado a ser “una gloria americana” (en Darío 2010, 124), y que “el porvenir triunfante se encargará de coronarlo” (151).

Para comprender la diversa fortuna de estos dos prólogos también es necesario tener en cuenta que en la tercera edición de *Azul*..., la aparecida en Buenos Aires, en 1905, que pasa por ser la definitiva, aparte de otras supresiones, Darío prescinde del prólogo de E. de la Barra (más abajo veremos las posibles razones que tuvo para ello), con lo cual solo las cartas de Valera van al frente del libro. Casi todas las ediciones actuales de *Azul*... parten de la de 1905. El único editor reciente que reproduce los dos prólogos es José María Martínez, que se basa en la segunda edición de 1890 al considerarla la más completa. Desde 1939, fecha en que Saavedra Molina y Mapes editan las obras darianas publicadas en Chile, no se habían recogido en un mismo volumen, indica Martínez (2010, 90), materiales tan valiosos como el prólogo de E. de la Barra y las notas explicativas que Darío puso a esta segunda edición, sin duda “pensando en su público y en la recepción de su libro como algo prioritario” (44).

Podría afirmarse, así pues, que a partir del momento en que Darío prioriza la recepción de *Azul*..., una vez recibida la crítica sancionadora de Valera, el prólogo de E. de la Barra, escrito para la primera edición de 1888, va a ocupar un lugar secundario, hasta ser finalmente arrinconado. De este proceso ya dan cuenta las mencionadas notas darianas de 1890, complacientes con los juicios de Valera y críticas con los del poeta y académico chileno. La suerte de los dos prólogos a este libro capital de las letras hispánicas (y no debe olvidarse que los comentarios de Valera, sobre todo, condicionaron a su vez la recepción y la lectura de la obra por parte de la crítica posterior)¹ es indisociable de cómo lo fue concibiendo Darío a cada paso, siempre en relación con el lugar inaugural que finalmente le asignaría dentro de su proyecto poético renovador: el modernismo. Pensemos en cómo, ya en “Los colores del estandarte” (1896), califica a *Azul*... de “libro revolucionario” (en Ghiano 56); o en cómo en las “Dilucidaciones” a *El canto errante* (1907) lo llama “la pequeña obra primigenia que inició allá en América la manera de pensar y de escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias” (76). En “Historia de mis libros” (1913), en fin, lo vuelve a considerar “un libro primigenio, el que iniciara un movimiento mental que había de tener después tantas triunfantes consecuencias” (90).

No cabe duda de que Darío fue cambiando de perspectiva en cada una de las tres primeras ediciones del libro, porque no es el mismo el Rubén Darío chileno que recopila sus colaboraciones en la prensa animado por sus amigos y el que en Guatemala se convierte “casi en publicista” de sí mismo (Martí-

nez 2010, 50), consciente de que Valera ha extendido su fama por América y España; y los dos son distintos, en definitiva, del Darío que en 1905, ya triunfante, da su forma definitiva a *Azul...* Como bien plantea Julio Ortega, “su mítico primer libro son dos libros, dos ediciones, como si el acta misma del nacimiento poético más que una fundación fuese un proyecto abierto” (Ortega 2003, 13); incluso podría hablarse, todavía con Ortega (2007, 11), de que *Azul...*, dada la concepción procesal que Darío tuvo de su obra, terminó siendo tres libros distintos.

2. LA FRASE HUGUESCA

Darío dedica el *Azul...* de 1888 al millonario Federico Varela, revelando así la necesidad de mecenazgo inscrita en su condición hasta la fecha de poeta colonial, acostumbrado a un régimen señorial o incluso feudal en Nicaragua que ahora es desplazado por la cruda realidad del mercado capitalista en Chile, con el consiguiente anonimato y desamparo del artista (Concha 30; Sorensen Goodrich 5-6). Esta primera edición debía ir acompañada, además, por un prólogo del prócer chileno José Victorino Lastarria. Pero Lastarria muere antes de escribir ese prólogo y es sustituido, en esta labor, por su yerno E. de la Barra (Silva Castro 1956, 212). Lastarria había formado parte del jurado del Certamen Varela, patrocinado por el aludido millonario, que como es sabido ni se dignó a agradecer el ejemplar de lujo del primer *Azul...* que le envió Darío. A ese Certamen, convocado en Santiago de Chile, habían concurrido tanto Darío como E. de la Barra. El primero alcanza el premio, en la modalidad de poesía heroica, con su *Canto épico de las glorias de Chile*; el segundo se alza con él en la modalidad de poesía del “género subjetivo” o becqueriano. También Darío se había presentado al Certamen en esta modalidad, y sus *Rimas* fueron merecedoras de un accésit, incluso de mayores elogios que las de E. de la Barra, quien seguramente porque los lectores preferían las de Darío a las suyas, las parodió (Martínez 2010, 24-25).

Resulta conveniente refrescar estos datos porque tienen su reflejo en el prólogo que De la Barra escribe para *Azul...* No es que el prologuista funde sus reservas ante el texto fundacional dariano en estas desavenencias anecdóticas, al fin y al cabo, en unos más que probables celos literarios; porque, como hemos visto, no faltan en su examen crítico los elogios hacia el joven nicaragüense, y además De la Barra es uno de los amigos chilenos que le ayudan a publicar *Azul...*; pero sí es cierto que De la Barra mide la renovación dariana

desde una ideología estética en buena parte incomprensiva de la ruptura modernista, desde concepciones poéticas ancladas en unos gustos tradicionales, los de la burguesía chilena, los de la “oficialidad literaria santiagueña”, que son los avalados por el fallo del Certamen Varela (Martínez 2010, 25).

Por lo que se refiere a las cartas de Juan Valera, el propio Darío explica, en la primera de sus notas a la edición de 1890, que cuando publicó *Azul*... en Valparaíso, a la sazón era cónsul en aquel puerto don Antonio Alcalá Galiano y Miranda, “hijo del insigne orador y hombre público del mismo nombre, y primo de don Juan Valera”; y que por medio de él remitió un ejemplar al académico español: “Poco tiempo después tuve la honra de que Valera escribiese respecto a mi libro las dos cartas que encabezan esta edición” (Darío 2010, 307). Tales cartas aparecieron en *El Imparcial* de Madrid, en octubre de 1888, como queda dicho, y luego fueron recogidas en el volumen *Cartas americanas* (1889). Es obvio, por lo tanto, que Darío trata de canonizar su “primer libro”, como lo llamará en el aludido ensayo autocrítico de 1913, con el paratexto de Valera, con la “honra” derivada de las dos cartas escritas por el novelista y crítico español. Tanto es así, decíamos, que “encabezan” la edición guatemalteca, desplazando el prólogo de E. de la Barra a un lugar secundario. Pero este desplazamiento se hace asimismo evidente en la segunda de las citadas notas. Porque Darío prefiere justificar el título de la obra a partir de los comentarios de Valera, que toma de E. de la Barra la imagen de Víctor Hugo “L’art c’est l’azur”. Escribe Darío en esa nota:

Esta frase de Víctor Hugo que sirve de epígrafe al prólogo de don Eduardo de la Barra, explica el porqué del título de la obra. Evocado por la palabra *azul* surge del fondo de nuestro ser “lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan, y se mueven los astros”. Palabras de Valera. (308)

En “Historia de mis libros” confesará, curiosamente, que cuando tituló así su libro no conocía aún la frase huguesa “L’art c’est l’azur”, aunque sí una “estrofa musical” de *Les châtiments* donde aparece esa palabra: *azur* (en Ghiano 91). No vamos a discutir sobre los orígenes del título: Silva Castro analizó el ciclo de lo azul en Darío, subrayando que el modernismo se inició en 1888 con ese libro (1974, 146), y Schulman rebatió poco después esta tesis al plantear la prioridad cronológica de Martí en el empleo simbolista de tal color

(1974, 168-69). Pero sí indicaremos, con Silva Castro, que mientras que Valera, muy alejado del poeta por mil motivos, se hace eco del significado de ese título con cierta sorna y de una “forma un tanto superficial”, De la Barra, que sí ha tenido trato directo con Darío, ya revela hasta el fondo las pretensiones del poeta al titular así su obra (Silva Castro 1974, 163). El prologuista de 1888 habría seguido puntualmente la teoría dariana de lo azul. Hasta tal punto que, concluye Silva Castro, la posterior afirmación del poeta según la cual en 1888 no conocía la frase huguesa resulta “extrañísima”, puesto que figuraba como epígrafe del prólogo de E. de la Barra (165). No hay desde luego por qué desconfiar de Darío, a pesar del reproche de Silva Castro, que se debe al intento (y digamos al prurito nacionalista literario) de restaurar los méritos del prologuista chileno, ensombrecidos por las dimensiones que cobró la crítica de Valera. No obstante, lo cierto es que Darío, como hemos dicho, prefiere la explicación de Valera a la hora de concretar el significado de lo azul, por mucho que hubiese sido De la Barra quien le reveló la frase de Hugo “L’art c’est l’azur”, que al nicaragüense le vino como anillo al dedo para las notas explicativas de 1890.

En efecto, Valera confiesa que, tras recibir su ejemplar dedicado, miró el libro con indiferencia, casi con desvío, y que el título *Azul*... tuvo la culpa; pues, a pesar de que Hugo dice que “L’art c’est l’azur”, él no se conforma ni se resigna con que tal dicho sea muy profundo y hermoso: “Para mí tanto vale decir que el arte es lo verde, lo amarillo o lo rojo” (en Darío 2010, 103). De hecho, al final de la segunda carta, indica que si Darío combinase su “ilustración francesa” con la inglesa, la alemana, la italiana y por supuesto la española, saldría del cerebro del joven poeta algo con más puros y serenos ideales, “algo más *azul* que el azul de su libro de usted: algo que tirase menos a los *verde* y a lo *negro*” (122). Por supuesto, Valera alude con ello a los pensamientos del joven Darío sobre las “cuestiones más trascendentales”, que ya antes ha calificado como “ni muy edificantes ni muy consoladores” (109). Aquí lo verde adquiere un matiz negativo, que no aparece cuando Valera une este color al amarillo o al rojo para argumentar que no entiende por qué lo azul ha de ser “cifra, símbolo y superior predicamento que abarque lo ideal, lo etéreo, lo infinito” (103).

El Darío que anota *Azul*... en 1890 lleva a cabo, por lo tanto, una sutil tergiversación de las palabras de Valera. No hay, sentencia el crítico español, mayor novedad en decir que el arte es lo azul, frase que considera “enfática y vacía”. El arte puede ser azul o del color que se quiera: “Como sea bueno,

el color es lo que menos importa” (en Darío 2010, 104). Por su parte, De la Barra ya había llamado la atención sobre la palabra que da título al libro, “misteriosa como es el océano, profunda como el cielo azul, soñadora como los ojos azul cielo” (en Darío 2010, 124). Da la razón al Hugo de la frase “L’art c’est l’azur”, identificando ese azul de irradiaciones inmortales con el “ideal”. Ninguna ironía distante, a diferencia de Valera, con respecto a lo azul, aunque De la Barra va más allá del sentido puramente estético que Darío otorga al azul, ya que lo hace, desde su concepción del arte, sinónimo de lo bueno. Es decir, el arte es lo azul, sí, como afirma el “gran poeta” Hugo, pero “aquel azul de arriba que desprende un rayo de amor para encender los corazones y ennoblecer el pensamiento y engendrar las acciones grandes y generosas” (124).

3. EL AMOR A LA FORMA

El primer reflejo de los dos prólogos que comentamos está en la doble glosa, tan diversa por otra parte, de la ya varias veces mencionada “frase huguesca”, que desde luego llega a Valera (y al propio Darío) a partir de E. de la Barra. Nos encontramos con una primera dependencia entre ambos textos, desde la cual se explican otros reflejos. A entender de De la Barra, Darío es “de la escuela de Víctor Hugo” (en Darío 2010, 127); Valera, por su parte, reconoce que le ha dado “mala espina” la frase de Hugo, y que Darío haya titulado su libro con la palabra fundamental de la frase. Pues de inmediato se pregunta si el nicaragüense es uno de tantos como por todas partes han sido “inficionados” por Hugo:

La manía de imitarle ha hecho verdaderos estragos, porque la atrevida juventud exagera sus defectos, y porque eso que se llama *genio*, y que hace que los defectos se perdonen y tal vez se aplaudan, no se imita cuando no se tiene. En resolución, yo sospeché que era Ud. un Víctor Huguito, y estuve más de una semana sin leer el libro de Ud. (104)

Si esto es así, sí que Valera leyó, antes de poner *Azul*... en cuarentena, el prólogo de E. de la Barra. Junto a las huellas de Hugo, el chileno encuentra en Darío rasgos de Paul de Saint-Victor, d’Amicis o Daudet, pero el joven poeta “no es ninguno de ellos”; su originalidad radica en que aúna y funde en su “paleta” todos esos estilos, dando lugar a una nota nueva: “De aquellos diferentes metales que hierven juntos en la hornacina de su cerebro, y en que él ha

arrojado su propio corazón, al fin se ha formado el bronce de sus Azules” (en Darío 2010, 127). Tales palabras pensamos que tienen su reflejo en el Valera que destaca el “gran fondo de originalidad, y de originalidad muy extraña” existente en Darío, autor de un libro “impregnado de espíritu cosmopolita”. El prosista y poeta de *Azul...* sabe de “todo lo moderno europeo”, sobre todo a partir de libros franceses. Hay en él “tanto de francés”, de “espíritu parisiense novísimo”, que Valera se sorprende de que Darío no haya estado nunca en París y no haya salido de Centroamérica sino para ir a Chile.

Ninguno de los hombres de letras de la Península, dentro de los más cosmopolitas que ha conocido, continúa diciendo Valera, le ha parecido nunca tan compenetrado del “espíritu de Francia” como el joven Darío: “Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted” (en Darío 2010, 107). Darío está saturado de toda la más flamante literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Daudet, Barbey d’Aurevilly, Zola, Mendès, los Goncourt o Flaubert.² Y sin embargo, recalca Valera, hay en él “una poderosa individualidad de escritor, ya bien marcada”; y aquí descubrimos el segundo reflejo del prólogo de E. de la Barra, que desde luego deja profunda huella en Valera: “Y Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Ud. lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia” (107). Si Darío alude al “alambique” del cerebro dariano, De la Barra se refiere a la hornacina que es ese mismo cerebro; la metáfora de la destilación se corresponde con la del crisol o la amalgama. En palabras del chileno: “Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo” (127).

Ni que decir tiene que estos reflejos y hasta dependencias entre los dos prólogos a *Azul...* no impiden que Valera vaya por sus propios caminos, con independencia de los que le abre De la Barra. Si para Valera el autor de *Azul...* no es neurótico ni decadente, De la Barra, nada más abrir su prólogo, sentencia que Darío es un poeta aristocrático, “neurótico y por lo mismo original” (en Darío 2010, 123). Es una cuestión sobre la que vuelve después más largamente, al afirmar que Darío adora a Víctor Hugo y a Catulle Mendès: “Junto al gran anciano, *leader* un día de los románticos, coloca en su afecto a la secta moderna de los simbolistas y decadentes, esos idólatras del espejo en la frase, de la palabra relumbrosa y de las aliteraciones bizantinas” (129). A esta observación contesta Darío en la tercera de sus notas a la edición de 1890, asegurando que no puede colocar a la par de Hugo a los decadentes,

porque “estos, como los parnasianos, los neorrománticos, no son sino retoños del gran roble” (308).

Aquí comienzan las puntualizaciones del autor al primer prologuista de *Azul*... Darío está interesado, ya desde entonces, en apartar su libro de todo lo que suene a decadentismo. En “Los colores del estandarte” no tiene inconveniente en definir *Azul*... como “un libro parnasiano y, por tanto, francés” (en Ghiano 55);³ pero a la vez sostiene que cuando lo publicó en Chile “los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia” (54); y en “Historia de mis libros” dirá que el origen de la novedad de ese libro “fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia, y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América” (90). Palabras inexactas, si tenemos en cuenta las noticias que ofrece al respecto el prólogo de E. de la Barra. Pero el Darío de 1890 busca distanciarse de las acusaciones de decadentismo que vierte su primer prologuista, pretendiendo con ello evitar un incómodo encasillamiento ante los ambientes oficiales de los que seguía dependiendo su fama (Martínez 2010, 44). No olvidemos, a este respecto, la enconada polémica que tiene lugar ya en 1888 entre De la Barra y Manuel Rodríguez Mendoza, a quien Darío había dedicado sus *Abrojos* (1887), acerca de si el autor de *Azul*... era o no decadente (Loveluck 230-32).

Hemos visto que Valera solventa esta cuestión afirmando que Darío no es ni decadente, ni simbolista, ni parnasiano. A decir verdad, el prólogo de E. de la Barra resulta más ambiguo: Darío no es decadente aunque, sostiene el chileno, el propio poeta lo cree así. Coincidiendo con Valera, De la Barra ve en Hugo al “genio” romántico, pero endereza su crítica a la “secta” de los simbolistas y decadentes que tratan de imitarle: “Los poetas neuróticos de París, que se llaman los *decadentes*, quieren hacer como Víctor Hugo, y torturan la lengua, la sacan de quicio, la retuercen y le dan extrañas formas y giros, pero poco se cuidan del pensamiento” (en Darío 2010, 129). No obstante, se encarga de precisar que Darío tiene talento para escapar a la “Sirena de la moda”, que lo atrae al escollo. Poco antes ha sugerido que acaso el nicaragüense se apega demasiado a la forma, pero esa es su manera, y además “no descuida el fondo”.

De la Barra defiende, en suma, un clásico equilibrio entre forma y fondo o pensamiento; y defiende a la vez una forma natural, que no encuentra en Darío, en quien brillan lo artificial y el oropel: “He ahí el bermellón; como si el colorete en algo favoreciera las rosas de la juventud” (en Darío 2010, 130).

Los decadentes, a cuyos altares “sacrifica” Darío, se dejan ganar por la forma, y por una forma artificial. De aquí que De la Barra los coloque junto a esas “deformidades epidémicas de la literatura” (como el marinismo, el gongorismo o el preciosismo) en que el “exagerado amor a la forma” ha perjudicado el pensamiento.

Todo lo anterior tiene su reflejo en las cartas de Valera. A su modo de ver, *Azul...* no enseña nada, es obra de artista: “¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?” (en Darío 2010, 108). A la vez que ve el libro como un “cofre artístico”, y hace sinónimos el azul huguesco y el ideal, De la Barra se interroga por su parte: “¿Y aquellas alas de mariposa azul ¿de qué nos sirven?, preguntarán los que nacieron sin alas. ¿De qué nos sirve eso que flota en el vago azul de los sueños?” (124). Tanto Valera como De la Barra, pues, entienden *Azul...* como una pura obra de arte, útil en su inutilidad, como una finalidad sin fin kantiana. Valera, con todo, apunta una notable diferencia entre la escultura, la pintura o la música y cualquier objeto de arte cuyo material es la palabra. Tan solo sutalizando mucho, el mármol, el bronce o el sonido pueden significar algo de por sí, “pero la palabra, no solo puede significar, sino que forzosamente significa ideas, sentimientos, creencias, doctrinas y todo el pensamiento humano” (108). En todas las artes, agrega Valera, el pensamiento pasa con la forma desde la mente del artista a la sustancia o materia del arte, “pero en el arte de la palabra, además del pensamiento que pone el artista en la forma, la sustancia o materia del arte es pensamiento también, y pensamiento del artista” (108-09). Ni las palabras ni las combinaciones de palabras pueden ni deben darse sin sentido, y por esto materia y forma son en poesía y en prosa creación del escritor: “Solo quedan fuera de él, digámoslo así, los signos hueros, o sea abstrayendo lo significado” (109).

Valera tampoco acepta, por consiguiente, el desequilibrio forma/fondo o pensamiento, la existencia de signos hueros y sin significado. Aunque *Azul...* es obra de pasatiempo, sin el propósito de enseñar nada, concluye Valera a este respecto, en él se ven patentes los pensamientos del autor sobre las cuestiones más trascendentales. De la Barra, para quien Darío se apega demasiado a la forma, va por otro lado. Los decadentes descuidan el pensamiento, es decir, el fondo o el significado. El prologuista chileno da cuenta definitivamente de ese desequilibrio forma/pensamiento, sobre el que también llama la atención Valera, cuando advierte que “la escuela modernísima de los *decadentes* busca con demasiado empeño el valor musical de las palabras

y descuida su valor ideológico. Sacrifica las ideas a los sonidos y se consagra, como dicen sus adeptos, a la *instrumentación poética*” (en Darío 2010, 132). Algo muy semejante plantea Jitrik a propósito del modernismo: una praxis poética “no contenidista” (3) que se traduce en el “triunfo de la ideología de la sonoridad” (19).

Ha de tenerse en cuenta, aun así, que esta “ideología de la música” (Salvador 1986, 71-84 y 2012, 45), o esta “filosofía de la armonía superior” (Ortega 2007, 12-13), tan presentes en la poética modernista dariana ya desde *Azul...*, no solo implican la música de la palabra, sino también la música de la idea,⁴ puesto que se basan en una concepción analógica y rítmica del universo (Paz 852-53). Darío no descuida la idea o el pensamiento, el plano del fondo o del significado, como admite de alguna manera De la Barra, aunque el prologoísta sí observa este descuido en los simbolistas y decadentes: “Los *decadentes* no solo olvidan el significado recto de los vocablos, sino que los enlazan sin sometimiento a ninguna ley sintáctica, con tal que de ello resulte alguna belleza a su manera, la cual bien puede ser una algarabía para los no iniciados en su gustos” (en Darío 2010, 132). Tengamos presente la advertencia, muy similar, de don Juan Valera: ni las palabras ni las “combinaciones de palabras” pueden ni deben darse sin sentido. No caben, en la escritura, los signos huecos, de los que se abstrae el significado.

Están provistas de mucho interés las observaciones de E. de la Barra sobre esa “instrumentación poética” a la que se consagran los neuróticos y decadentes. Habla de cómo hacen vida de noctámbulos, y de cómo recurren a los excitantes y narcóticos para enloquecer sus nervios y lograr así visiones y ensueños poéticos. Son, en fin, un caso curioso de “patología literaria” (en Darío 2010, 132).⁵ De la Barra detalla la “inversión de los sentidos” a la que llegan los partidarios de la instrumentación poética, pues confunden en su vocabulario especial los sonidos con los colores y los sabores, hasta el punto de que “ven con el paladar y oyen con la nariz” (133). Por supuesto, tal inversión de los sentidos, tal conversión de los sentidos en uno, está en la base de la sinestesia modernista. El prologoísta chileno dice comprender las analogías y estrechas relaciones que tienen las sensaciones recibidas por los sentidos. Pero De la Barra, que menciona *Las flores del mal*, de Baudelaire, o el *Tratado del verbo*, de René Ghil, donde se establece que cada letra tiene un color (pensemos en el famoso soneto de Rimbaud sobre las vocales), no puede admitir la necesidad de amoldar la lengua “a tan extravagante discordia de los sentidos, a nombre de la divina *instrumentación*” (133). Por lo demás, no des-

cubre ninguna novedad en las armonías que buscan con “tan raro ahínco” los simbolistas y decadentes. Más adelante, sin embargo, va a acabar llamando la atención sobre el hecho de que Darío “tiene el don de la armonía bajo todas sus formas” y es maestro como pocos en someter el lenguaje a la ley del metro y del ritmo (145).

4. GALICISMO MENTAL Y LINGÜÍSTICO

Una vez completado su análisis de la “secta” francesa, De la Barra se pregunta y se responde: “¿Es Rubén Darío decadente? Él lo cree así; yo lo niego” (en Darío 2010, 134). Y lo niega porque, si Darío siente las atracciones de la forma, no cae en las extravagancias características de la escuela decadente, “por más que tenga las inclinaciones”. El joven poeta “no ensarta palabras para aparentar ideas” (134). De la Barra vuelve, de este modo, a la cuestión del desequilibrio forma/idea, que como hemos visto deja su reflejo en el Valera que asume como límite de la escritura los “signos hueros”. Tanto De la Barra como Valera condenan lo que el primero llama “algarabía” y el segundo “sin sentido”, la abstracción de los significados.

Cabe afirmar por lo tanto que De la Barra se esfuerza mucho más que Valera a la hora de contextualizar, de explicarse y de explicar la poética dariana, aunque señale sus peligros; y aunque en última instancia la tache y no la tache de decadente: “La poética decadente de Darío es al *Tratado del verbo* lo que el hombre al mono” (en Darío 2010, 134). El Darío que anota *Azul...* en 1890 no deja de responder, como indicábamos más arriba, al prologuista que dos años antes lo había aproximado al decadentismo. Tras hacerse eco de esa pregunta, “¿Es Rubén Darío decadente?”, y de la opinión de que el mismo poeta así lo cree, escribe: “No lo creo. Admiro el delicado procedimiento de estos refinados artistas que hoy tiene Francia, pero bien sé hasta dónde llegan sus exageraciones y exquisiteces” (309).

Es más que plausible la hipótesis de que estos desencuentros con su primer prologuista llevaran a Darío a prescindir de su texto a partir de 1905, dejando solo como prólogo de *Azul...* las cartas de Valera, que desde luego daban más prestigio al libro al que acompañaban pero penetraban en su poética renovadora con menos hondura.⁶ Porque, como explica el sagaz De la Barra, la poética de *Azul...* está consignada en el estudio que Darío ha dedicado poco antes a Catulle Mendès, “donde él mismo se pinta de cuerpo entero y descubre los procedimientos que emplea” (en Darío 2010, 134). No solo eso,

sino que además el artículo, aparecido en *La Libertad Electoral* de Santiago, el 7 de abril de 1888, lleva el título de “Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes”.⁷ En él, como advierte De la Barra, Darío reacciona contra quienes consideran un absurdo pintar el color de un sonido o ven en las prácticas poéticas de los parnasianos y decadentes un exceso de arte, un “abandono del fondo” a favor de una “envoltura opulenta” (134). Por el contrario, un exceso de arte no puede ser, para este Darío que ve en Mendès su modelo,⁸ sino un “exceso de belleza”. Se trata, no solo de “aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica”, sino también de juntar “la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras” (Darío 1989, 31). Por lo tanto, Darío no disocia en este artículo programático, a la luz del cual hay que leer el primer *Azul*..., música e idea, armonía y pensamiento.

De la Barra acaba diciendo de Darío lo que este de Mendès: que escribe en prosa y casi rima, que esmalta y enflora sus cuentos, y escribe “como buriando en oro, como en seda, como en luz” (en Darío 2010, 135). Para el chileno, Mendès es un parnasiano, “pero con ribetes de simbolista decadente”; y Darío “un poeta *sui generis*”, cuyo gusto por el colorido de las palabras y las “armonías literales” ha hecho que se crea decadente. Pero sus rarezas de forma son tan hijas del talento que, a decir de E. de la Barra, se las perdonarían hasta los más empecinados hablistas:

Suele haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero es correcto, y si anda siempre a caza de novedades, jamás olvida el buen sentido, ni pierde el instinto de la rica lengua de Castilla al amoldar las palabras a su orquestación poética. (136)

Valera apunta por su lado que, si *Azul*... no estuviese escrito “en muy buen castellano”, lo mismo pudiera ser de un autor francés (en Darío 2010, 104). Darío ha asimilado, indica Valera, todos los elementos del espíritu francés, “si bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos” (105). Más aún: tras sentenciar, como ya vimos, que no hay autor en castellano más francés que Darío, disculpa su “galicismo de la mente” y alaba incluso ese galicismo por lo perfecto y profundo, “porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley” (107). Sobre esta cuestión vuelve al final de sus cartas: “Con el *galicismo mental* de Ud. no he sido solo indulgente, sino que hasta le he aplaudido por lo perfecto” (122).

La noción *galicismo mental* estaba llamada a convertirse en una categoría crítica persistente a la hora de enjuiciar al Darío modernista.⁹ Pero no es del todo un hallazgo de Valera. Hemos visto que De la Barra encuentra galicismos en el léxico de *Azul...*, aunque las novedades de Darío no le llevan a perder de vista el instinto de la rica lengua de Castilla. No obstante, De la Barra puntualiza que esto no ocurre en las cláusulas de su lenguaje, que “tienen más el corte francés moderno, brusco, breve, nervioso, que el desarrollo grave, amplio, majestuoso, de la frase castellana” (en Darío 2010, 136). La posterior crítica rubeniana habría de darle la razón, puesto que en *Azul...* no solo hay galicismo mental, sino también galicismo léxico y sintáctico (López-Morillas 11-14). El propio Valera advierte que en la prosa es “más afrancesada la forma” que en los versos (en Darío 2010, 112).

5. MÁS REFLEJOS Y DEPENDENCIAS

Hay otros reflejos menos axiales, pero de interés, entre los dos prólogos. De la Barra destaca la hermosura de las páginas de *Azul...*, “con prosas como versos, con versos como música” (en Darío 2010, 123). El joven poeta, siempre artista, talla en rubíes y diamantes las facetas de su prosa. El libro es un “cofre cincelado” (124). Por su parte, Valera escribe que en los cuentos y poemas de *Azul...* “todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado” (en Darío 2010, 108).¹⁰ Recordemos que De la Barra, a propósito de Mendès y de Darío, también emplea el verbo “burilar”. Si el chileno habla de las extravagancias de los decadentes, el español descubre en Darío ciertas “rarezas extravagantes” y salidas de tono (108); si el primero expresa su temor por que la “moda” literaria parisina empuje y precipite al abismo al joven poeta (136), el segundo ve en él a un “autor tan a la moda de París y con tanto *chic* y distinción, que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla” (107). Pero aún existen reflejos más significativos, que incluso podríamos considerar dependencias directas.

Desde el principio de su prólogo, De la Barra dialoga con las potenciales lectoras de *Azul...*, viendo en el público femenino, en las mujeres pertenecientes a la élite social de las ciudades chilenas, “uno de los sectores para una privilegiada y seguramente mayoritaria acogida del libro” (Martínez 2005, 235).¹¹ Tras animar a las “lindas lectoras” a aplicar las reglas del sentimiento a las “armonías azules” de Darío, las invita a admirar sus páginas, a recorrerlas

llevadas por él. Así, les muestra en primer lugar la “pequeña trilogía” que componen “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab” y “La canción del oro”. En estos tres cuentos, el protagonista siempre es, a juicio de E. de la Barra, el poeta, “solo, desconocido, abandonado, hambriento, casi un mendigo” (en Darío 2010, 137). El prologuista glosa a las lectoras el argumento de “El rey burgués” y les llama la atención sobre ese poeta, “ese genio que pasa desconocido al lado de los grandes de su tiempo, que vive sufriendo y muere de pena y frío”. Para concluir lo siguiente, adelantándose a lo que la crítica dariana luego ha puesto tantas veces de relieve: “Ahí tenéis la eterna historia del oro *burgués* aplastando al talento, y del estro encadenado a la miseria” (en Darío 2010, 138).¹²

No solo se queda aquí De la Barra, porque además revela a las lectoras que ese poeta es el mismo Darío en persona: “Imaginadlo enjaulado en el pandemonium de la Aduana de Valparaíso, tratando de fardos, contando barricas; ¡alineando números en negras columnas! ¡Imposible! ¡Y hay, sin embargo, que dar vuelta al manubrio!” (en Darío 2010, 138). La última imagen alude al triste y humillante oficio asignado al poeta que aparece por el palacio del rey burgués. El propio Darío cuenta, en sus notas de 1890, cómo en Valparaíso se transformó de periodista en empleado de la Aduana: “Pero había que dar vueltas al manubrio del trabajo, y a falta de pruebas de imprenta, buenas son pólizas” (309). Lo curioso es que aprovecha la ocasión para denunciar, personificándola en De la Barra, la “dura” suerte del escritor en Latinoamérica (310). De este modo contrarresta la incómoda revelación que el prologuista hace a las lectoras de *Azul*...: el Darío que, a la vez que conoce en Chile el lujo alcanzado por la clase burguesa gracias al capitalismo, se enfrenta, como reverso de todo ello, a lo que él mismo llamó la “iniciación de la lucha por la vida” (Iduarte 224-25; Arellano 1994, 97-99; Rama 1985b, 96-103; Fernández 51-55; Matamoro 17).

El poeta muerto de pena y de frío resucita, a decir de E. de la Barra, en el cielo de la fantasía. La reina Mab, envolviéndolo con su velo azul, lo emancipa, o al menos lo engaña, haciéndole olvidar sus penas. Pero ese velo delicado, por desgracia, se rompe al soplo brutal de la realidad fría, y en otra prosa, “La canción del oro”, el poeta despierta y lleva a cabo una sátira acerada contra la corrupción de la riqueza. Tomando una imagen de esta canción, De la Barra la concibe como una “mezcla de gemido, ditirambo y carcajada” (en Darío 2010, 140). Y la trilogía tiene su epílogo en “El pájaro azul”, donde ahora el mismo poeta a quien el rey burgués deja morir de hambre, a quien

la reina Mab envuelve en su velo, la especie de mendigo que canta su estridente canción del oro, se ha hecho bohemio,¹³ transfigurándose en el Garcín que se suicida como resultado de “esta lucha trágica del genio con el destino”.

Los comentarios del chileno De la Barra penetran, pues, en el sentido alegórico (Samper 50) del que dota Darío a sus cuentos. Valera, en cambio, casi se limita a decir que “La ninfa” es el que más le gusta y que “El velo de la reina Mab” es precioso. Es verdad que los cita y parafrasea, pero no llega a poner de relieve su sentido último, como hace De la Barra. Por dos veces Valera señala que los cuentos de Darío parecen escritos en París, y termina aludiendo a los dos que a su juicio son “más trascendentales”: “El rubí”, en el cual ve “un hermoso *mito*, que redunde en alabanza del Amor y de la madre Tierra”; y “La canción del oro”, que sería el mejor de los cuentos darianos si no se hubiese empleado tanto en él una *ficelle*: el método de composición por superposición o aglutinación, y no “por organismo” (en Darío 2010, 118-19). “La canción del oro”, donde se condensan todo el sarcasmo, el furor, la codicia y la envidia de los hambrientos, menesterosos y descamisados, es definida por Valera como una letanía, solo que “infernical en vez de ser célica” (121). Más próximo al mundo y a las circunstancias de Darío, De la Barra tiene palabras certeras sobre otras prosas de *Azul...*, como “El fardo”, una tela hermosamente sombría que aproxima a Goya o al Hugo de *Los miserables* (141);¹⁴ o sobre las “dos *panoplias*” que conforman la sección “En Chile”, el álbum porteño y el santiagués.¹⁵

Por lo que se refiere a los versos de *Azul...*, De la Barra destaca el “admirable talento pictórico” que Darío demuestra en “Estival” (en Darío 2010, 146). Entre las cuatro composiciones de “El año lírico”, también Valera resalta en parecidos términos la del verano: “La tigre virgen en celo está magistralmente pintada, y mejor aún acaso el tigre galán y robusto que llega y la enamora” (115). Otro de los poemas que los dos prologuistas destacan y citan ampliamente es “Anagke”. Para De la Barra es “la oda más delicada y bella a la paloma que pueda darse, deslucida por un final desgraciado, que debe suprimirse sin vacilar” (149). Pues, si Darío quiere encarnar en el gavilán devorando a la paloma la imagen de la *fatalidad* (que eso significa “anagke”), debe manejar otra conclusión, y no culpar a Dios del “aparente desorden moral e injusticias de esta baja tierra”. El chileno insiste en considerar el final de este poema como desgraciadísimo, “por innecesario a la obra, por antiarístico y por blasfemo” (150); y Valera escribe que en “Anagke” el cántico de amor acaba en “un infortunio y una blasfemia”. Hasta tal punto lo ve así que

reproduce todo el poema, suprimiendo “la blasfemia final, que es burla contra Dios” (113), ese Dios que la “literatura de última moda” no mienta sino para insolentarse con él (111). Aquí ya no cabe hablar de simple reflejo, sino de dependencia del prologuista español con el chileno (Silva Castro 1956, 230).

6. CONCLUSIONES

Los reflejos y dependencias hasta aquí comentados entre las dos célebres cartas de Valera y el más olvidado prólogo de Eduardo de la Barra son sustanciales: las implicaciones estéticas del color azul, la originalidad dariana, la atención excesiva a la forma, el galicismo mental y lingüístico, la censura moral de algunos contenidos. En 1895, en su obra *El endecasílabo dactílico*, De la Barra presentaba a Darío como uno de los más claros talentos poéticos de Centroamérica, como ya hizo ver en “un juicio precursor de su fama, que mereció ser confirmado por la respetable opinión de don Juan Valera” (en Silva Castro 1956, 222 y Loveluck 227). ¿Fue consciente el chileno de lo mucho que debían las dos cartas del español a su prólogo de 1888? Todo indica que sí. Más allá de la pura hipótesis, sin embargo, hemos intentado poner de relieve los reflejos y dependencias existentes entre los dos prólogos que acompañaron la edición guatemalteca de *Azul*..., decisiva para la consolidación de la renovación modernista que ya había emprendido Darío durante su estancia en Chile.

Notas

1. Incluso podríamos decir, con Ortega (2003, 27), que a partir de entonces “Darío se vio a sí mismo en el espejo de Valera”.
2. Moreno Carrillo lleva a cabo un completo recorrido por las “diatribas” y “diálogos” del Valera francófilo con Hugo (315-25, 396-406), Musset (303), Lamartine (311-12), Baudelaire (304-05, 406-10), Leconte de Lisle (471-74), Gautier (460-66), Zola (329-32, 336-37), los Goncourt (328-29) y Flaubert (388-93).
3. Los parnasianos proporcionaron a Darío una “ideología estética” fundamental: la religión del arte (Jiménez Millán 28). José Emilio Pacheco sigue los planteamientos de Darío y defiende que el modernismo tiene dos fuentes y dos etapas, la primera parnasiana y la segunda simbolista y decadente; de modo que, a su juicio, no están aún en el Darío de *Prosas*

profanas los rasgos simbolistas y decadentes que definirán la “segunda estación del modernismo” (30). Por su parte, Cardwell (316), aun considerando a Darío un poeta básicamente parnasiano, ve en *Azul...* la tensión entre alma y carne, belleza interior (simbolismo) y hermosura exterior (parnasianismo).

4. Lo recuerda Darío en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*: “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces” (en Ghiano 52). Son declaraciones que habrían de tomarse más en cuenta por quienes reducen la música dariana a mera sonoridad exterior, a puro hedonismo verbal.
5. Por su parte, Valera, antes de leer *Azul...*, ya había emitido un juicio negativo, a la vez moral y estético, sobre la poética de los decadentes, entre quienes sitúa a Bourget y Verlaine. En “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (1886-1887) afirma: “Esta poesía es la quinta esencia, el *non plus ultra* del fastidio; el nihilismo del alma; la consunción moral; el cansancio de la blasfemia”. El poeta decadente, “completamente anémico, agotado y desvencijado”, se sobrecarga de “filigranas, adornos y lindezas preciosas de estilo” (Valera 667).
6. Quizás por ello Darío no dejó de señalar, en “Historia de mis libros”, que “Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente –¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?–, pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa” (en Ghiano 92).
7. Por lo tanto el título muestra que el Darío de 1888 no tiene tanto cuidado como el de 1890 en disociar los parnasianos de los decadentes. Pensemos en cómo termina la nota IV a la edición guatemalteca de *Azul...*: “Entre José María Heredia, parnasiano, y Mallarmé, Valabregue, u otros decadentes, me quedo con el rey de los sonetistas” (Darío 2010, 309).
8. En “Historia de mis libros”, aclarando el origen de la novedad que trajo *Azul...*, escribe: “Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador” (en Ghiano 90). Por eso, en el segundo *Azul...*, donde incluye seis retratos líricos o “medallones de poetas que eran algunas de mis admiraciones de entonces” (96), uno de ellos es, lógicamente, el de Mendès.
9. Para empezar, el propio Darío reconoce en “Los colores del estandarte” que su éxito –“sería ridículo no confesarlo”– se debió a la novedad, al “sonado galicismo mental” (en Ghiano 54). Antes, en el prólogo al libro

Asonantes, de Narciso Tondreau, dice holgarse del “galicismo mental” que encontró Valera en *Azul...* (Phillips 127).

10. En carta del 18 de septiembre de 1892 a Menéndez Pelayo, Valera escribe, como recuerdan Bermejo Marcos (211) y Arellano (1991, 28), que “todo en Darío es natural y espontáneo, aunque primoroso y como cincelado”.
11. Si De la Barra toma como lector potencial de *Azul...* a este público femenino de las clases acomodadas chilenas, Valera presenta el libro a un público más general, el lector de periódicos de una y otra orilla del Atlántico. Ya desde muy pronto es consciente del éxito de sus “cartas americanas”. El 27 de julio de 1888 escribe a Menéndez Pelayo que “hacen efecto en América, y los periódicos de por allá las copian y aun contestan a ellas con largos artículos” (en Carbonell 30-31); y por las mismas fechas se dirige a su mujer en términos muy parecidos: “Mis Cartas Americanas son las que tienen grandes éxitos en América. Las publican en todos los periódicos y escriben contestaciones largas en ellos, o me escriben directamente a mí” (en Duarte Berrocal 114). Para la oportuna distinción entre el destinatario y el receptor de estas “cartas por el mar”, véase también Duarte Berrocal (204-20).
12. La crítica ha indagado una y otra vez en el conflicto entre el artista y la sociedad burguesa que ilustran varios cuentos del libro. Merecen destacarse, entre otras, las sustanciosas observaciones de Lida (24-30), Salomon (15-30), Coloma González (252-57), Rama (1985a, 18-23), Mattalía (286-90), Rovira (31), Martínez (1997, 41-43), Saint-Lu (158-62) o Brownlow (383-85). Y sobre todo los más específicos trabajos de Szmetan y García.
13. El propio Darío, como recuerda Anderson Imbert (205), resalta la “significación vital” de este cuento. Pero tanto Martínez (1996, 201-05) como Llopesa (117) han estudiado sus fuentes literarias, revelando la influencia del Murger de las *Scènes de la vie de bohème*.
14. En “Historia de mis libros” leemos que en “El fardo” triunfa “la entonces en auge escuela naturalista” (en Ghiano 93). Darío habría intentado captar en esta ocasión un “receptor heterogéneo”, distinto del “receptor armonioso” al que iba dirigida su escritura artística (Achugar 868-73). Para una crítica plausible de este planteamiento, con todo, véase Martínez (1998, 222, 228).
15. De la Barra emplea el término “panoplias” en sentido pictórico. En

“Historia de mis libros” Darío define las prosas de “En Chile” como “trasposiciones pictóricas” (en Ghiano 94). Se sirve por lo tanto de las interrelaciones entre poesía y pintura, en un auténtico ejercicio ecfrástico (Köhler 504-06; Debicki/Doudoroff 37-39; Rodríguez 426-29; Schulman 2007; Litvak; Pérez 207-08).

Obras citadas

- Achugar, Hugo. “‘El fardo’, de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo”. *Revista Iberoamericana* 137 (1986): 857-74.
- Anderson Imbert, Enrique. “‘El pájaro azul’ de Rubén Darío”. *La voluntad de humanismo: homenaje a Juan Marichal*. Eds. Biruté Ciplijauskaitė y Christopher Maurer. Barcelona: Anthropos, 1990. 203-07.
- Arellano, Jorge Eduardo. “Los primeros lectores de *Azul...*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 489 (1991): 23-38.
- Arellano, Jorge Eduardo. “*Azul...* y la experiencia chilena de Darío”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 531 (1994): 95-103.
- Bermejo Marcos, Manuel. *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- Brownlow, Jeanne P. “La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*”. *Revista Iberoamericana* 146-47 (1989): 377-93.
- Carbonell, Marta Cristina. “Juan Valera y las letras americanas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 665 (2005): 29-38.
- Cardwell, Richard A. “La belleza interior y la hermosura exterior: alma y carne en *Azul...*”. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 14.3 (1988): 307-27.
- Coloma González, Fidel. “Ironía y parábola en *Azul...* de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 17 (1988): 249-60.
- Concha, Jaime. *Rubén Darío*. 2.^a ed. Madrid/Gijón: Júcar, 1984.
- Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1989.
- Darío, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. 8.^a ed. Madrid: Cátedra, 2010.
- Debicki, Andrew P., y Michael J. Doudoroff. “Estudio preliminar”. Rubén Darío. *Azul... Prosas profanas*. Madrid: Alhambra, 1985. 3-59.
- Duarte Berrocal, M. Isabel. *Cartas por el mar: epístola y ensayo de Juan Valera*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

- Fernández, Teodosio. "Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista". *El modernismo: renovación de los lenguajes poéticos*. Eds. Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990. 47-59.
- García, Luis Francisco. "El poeta-artista como redentor social en los cuentos de *Azul*...". *Revista de Estudios Hispánicos* 32.1-2 (2005): 29-41.
- Ghiano, Juan Carlos. *R. Darío*. Buenos Aires: CEDAL, 1967.
- Iduarte, Andrés. "Apuntes sobre Rubén Darío y Chile". *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: FCE, 1968. 223-26.
- Jiménez Millán, Antonio. "Rubén Darío y el parnasianismo". *Entre dos siglos: estudios de literatura comparada*. Lleida: Pagès Editors, 1995. 15-28.
- Jitrik, Noe. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.
- Köhler, Rudolf. "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío". *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: FCE, 1968. 503-21.
- Lida, Raimundo. "Los cuentos de Rubén Darío: estudio preliminar". Rubén Darío. *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: FCE, 1950. 7-67.
- Litvak, Lily. "Una 'naturaleza muerta': Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio". *Darío a diario*. Ed. Ángel Esteban. Granada: Universidad de Granada, 2007. 151-71.
- López-Morillas, Juan. "El *Azul* de Rubén Darío: ¿galicismo mental o lingüístico?". *Revista Hispánica Moderna* 10 (1944): 9-14.
- Loveluck, Juan. "Una polémica en torno a *Azul*...". *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: FCE, 1968. 227-65.
- Llopesa, Ricardo. "Introducción". Rubén Darío. *Azul... Prosas profanas. Cantos de vida y esperanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008. 111-30.
- Martínez, José María. "Nuevas luces para las fuentes de *Azul*...". *Hispanic Review* 64.2 (1996): 199-215.
- Martínez, José María. "Introducción". Rubén Darío. *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1997. 11-66.
- Martínez, José María. "Sobre la recepción y el contexto de 'El fardo'". *Atenea* 478 (1998): 215-31.
- Martínez, José María. "El público femenino del modernismo: Darío, el primer prólogo de *Azul*... y la poesía de álbumes". *Crítica Hispánica* 27.2 (2005): 231-48.

- Martínez, José María. "Introducción". Rubén Darío. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 2010. 13-91.
- Matamoro, Blas. *Rubén Darío*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Mattalía, Sonia. "El canto del 'aura': autonomía y mercado literario en los cuentos de *Azul...*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (1993): 279-92.
- Moreno Carrillo, Bernardo. *Don Juan Valera y Francia: semblanza crítica de un españolista francófilo*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- Ortega, Julio. *Rubén Darío*. Barcelona: Omega, 2003.
- Ortega, Julio. "Introducción general: leer a Rubén Darío". Rubén Darío. *Obras completas, I: Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. 9-25.
- Pacheco, José Emilio. "Prólogo: Rubén Darío entre dos siglos". Rubén Darío. *Obras completas, I: Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007. 27-47.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena: Rubén Darío". *Obras completas, II: Excursiones/Incursiones; Dominio extranjero; Fundación y disidencia; Dominio hispánico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000. 837-86.
- Pérez, Jorge Alberto. "'En Chile': ars narrativa de *Azul...* de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 226 (2009): 205-16.
- Phillips, Allen W. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo". *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1974. 119-45.
- Rama, Ángel. "Prólogo". Rubén Darío. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. 2.^a ed. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985a. 9-52.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil, 1985b.
- Rodríguez, Juan Carlos. "¿Es azul el color de *Azul*?: algunas consideraciones sobre el modernismo hispánico". *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares, 2002. 423-39.
- Rovira, José Carlos. "Introducción". Rubén Darío. *Obra poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2011. 21-54.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. *Rubén Darío*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Saint-Lu, Jean-Marie. "Rubén Darío, 'El rey burgués': apuntes para un análisis". *El cisne y la paloma: once estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Jacques Issorel. *Marges* 13 (1995): 155-68.
- Salomon, Noël. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul*". *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Ed. Mátyás Horányi. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. 13-37.

- Salvador, Álvaro. *Rubén Darío y la moral estética*. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- Salvador, Álvaro. "Introducción". Rubén Darío. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. 15ª ed. Madrid: Espasa, 2012. 11-55.
- Samper, Edgard. "L'exotisme spatial dans les contes poétiques de Rubén Darío (*Azul*...)". *Lire l'espace: littératures et arts d'Espagne et d'Amérique Latine*. Ed. Jacques Soubeyroux. Université de Saint-Étienne, 1994. 31-52.
- Schulman, Ivan A. "Génesis del azul modernista". *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1974. 168-89.
- Schulman, Ivan A. "El impulso ecfrástico: 'En Chile'". *Darío a diario*. Ed. Ángel Esteban. Granada: Universidad de Granada, 2007. 141-50.
- Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos, 1956.
- Silva Castro, Raúl. "El ciclo de lo 'azul' en Rubén Darío". *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1974. 146-67.
- Sorensen Goodrich, Diana. "Azul...: los contextos de lectura". *Hispanamérica* 40 (1985): 3-14.
- Szmetan, Ricardo. "El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* 146-147 (1989): 415-23.
- Valera, Juan. *Obras completas*. Vol. 3. 2.ª ed. Ed. Luis Araujo Costa. Madrid: Aguilar, 1949.